
PEP VALSALOBRE

**VICENT GARCIA,
POETA EUROPEU***

Si hi ha un període postmedieval similar al nostre d'avui en la història literària catalana en el qual els nostres escriptors —trencant radicalment amb una tradició ja obsoleta (com era la del cinc-cents en la seva major part)— es posen a l'alçada dels corrents literaris europeus, aquest és el període barroc (cf. Rossich 1984). El text que em proposo analitzar i comparar il·lustra perfectament aquesta circumstància.

UN TEXT PROLÍFIC

Tradicionalment, el sonet de Francesc Vicent Garcia, Rector de Vallfogona, que comença «Ab una pinta de marfil polia» ha estat un text ben considerat per la tradició historiogràfica catalana, generalment tan adversa a l'autor (veg Rossich 2010). Sense anar més lluny, va ser avaluat molt positivament per Martí de Riquer (1964 [1985: iv, 488]: «Sens dubte un dels més alts graus d'elegància atesos per la poesia de Vicent Garcia»), com també, per exemple, per Jaume Vidal (1982: 175: «És tota una bella galanteria del més bon estil») quan analitzava un sonet de Bartomeu Rosselló-Pòrcel que deriva del del Rector i al qual ret homenatge. Més enllà d'aquestes afirmacions puntuals, el primer que va situar el sonet del Rector en el seu context literari precís

(*) Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca FFI2009-09630 del MICINN. He d'agrair les orientacions i els comentaris que m'han ofert Eulàlia Miralles, Rafael Ramos, Albert Rossich i Verònica Zaragoza.

va ser Joaquim Molas (1976): dins d'una sèrie de sonets tardorenaixentistes i barrocs, castellans i italians, el quals tracten del mateix motiu, la dama que es pentina, des d'aproximacions retòriques similars. Per tal de facilitar-ne la comparació, Molas va acarar nou sonets quasi coetanis (un de Camões, dos de Góngora, dos de Lope, un de Marino i dos de Villamediana, a més del del Rector); va completar el panorama amb dues versions del sonet de Garcia fetes per Bartomeu Rosselló-Pòrcel i una versió que Josep Palau Fabre havia fet, al seu torn, sobre una de les del poeta de Mallorca. En la sèrie de sonets de l'edat moderna, entre aquells «grans poetes europeus que s'imitaven descaradament els uns als altres», Molas singularitzava el de Garcia: «compongué amb prou personalitat un dels seus sonets més famosos. [...] el sonet de Garcia prova fins a quin punt el poeta estava a l'avantguarda de la poesia europea del seu temps». Ben poc després, Giuseppe Grilli posava en circulació el concepte de «poètica de l'horitzontalitat» arran del text que ens ocupa, i la verificava en altres sonets més del Rector. La definia com una horitzontalitat «que traspasa les concrecions de sèrie nacional, d'acord amb una opció de cosmopolitisme» i parlava també de «la determinació d'un àmbit europeu per al projecte poètic de Garcia» (1979: 16).

Al llarg del segle xx, i ara en el camp de la creació poètica, com acabem d'esmentar, el sonet del Rector ha fecundat algunes felices composicions poètiques. En efecte, diversos poetes de primera línia s'han implicat a fer tant versions del text barroc com reflexions poètiques entorn d'aquest mateix text: són els casos citats de Bartomeu Rosselló-Pòrcel («Amor, senyor de l'ampla monarquia» i «Conflicte del negre i el blanc»; veg. Vidal 1982) i del *contrafactum* de Josep Palau i Fabre («Conflicte entre negre i el blanc»); hi hem d'afegir encara les versions i homenatges de Gabriel Ferrater (*El distret*: «Segur que avui hi havia núvols»), Gerard Vergés («Miro la serp benigna de la trena») i un anònim («Va ser la pinta, no pas jo»); no oblidem la versió porno de Martina Bas («Amb una mà com de marfil punyia»; dins Martinabàs 2000: 16). I segur que n'hi ha d'altres.

Aquest sonet és avui el text de Garcia més reproduït en antologies i edicions escolars, mentre que un cop d'ull a l'espai cibernetic ens mostra el bon nombre de comentaris i reflexions que encara ara genera des de les instàncies més diverses i els registres més extrems, sovint pintorescos.

Tot i aquests antecedents, paradoxalment, el sonet del Rector de Vallfogona no ha estat objecte de cap treball monogràfic fins fa ben poc. Així és: quasi podríem dir que és un text que està de moda, per tal com, l'any 2007, Miquel-Lluís Muntané

i Joan Alegret el van triar com a objectiu de l'anàlisi de les seves perspicaces lectures. Alegret (2007), que proposa una edició del text basada en un manuscrit mallorquí (vegeu la nota 1), analitza aspectes rítmics i fonètics, alhora que ressalta algun altre feliç tret expressiu del sonet de Garcia, els quals enriqueixen la nostra lectura del text i la percepció general de l'habilitat poètica del Rector. Muntané (2007), tot partint de la inserció del sonet de Garcia en la coneguda sèrie de sonets sobre el mateix motiu, en selecciona tres, un de Lope de Vega, un de Góngora i un de Villamediana; en el de Garcia destaca tres aspectes que el singularitzen respecte dels anteriors: la «relativa economia retòrica», l'ambient urbà i els cabells negres de la dama, trets que desmarquen el text català de l'epigonisme culterà i li atorguen una «veu personal».

En fi: som davant d'un text poètic de notable predicament i descendència poètica en la tradició historiogràfica i literària catalanes, la qual cosa contrasta amb la percepció, encara avui de vegades confusament negativa de la literatura de l'època en què va ser produït. La raó és ben simple: es tracta d'un prodigi poètic més enllà de tota etiqueta. Aquest paper té el propòsit d'objectivar i descriure tal afirmació. I, més enllà, vol també fer una aproximació comparatista tot posant-lo en paral·lel amb altres versions poètiques del mateix tema en l'època renaixentista i barroca europea, des de Portugal a França, passant per Castella i Itàlia.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

EN EL TEXT

*A una hermosa dama de cabell negre,
que es pentinava en un terrat ab una pinta de marfil*

Ab una pinta de marfil polia
los cabells de finíssima atzabeja,
a qui los d'or més fi tenen enveja,
4 en un terrat la bella Flora un día.
Entre ells, la pura neu se descobria
del coll, que ab son contrari més campeja,
i, com la mà com lo marfil blanqueja,
8 pinta i mà d'una peça pareixia.
Jo, de lluny, tan atònit contemplava
lo dolç combat que ab extremada gràcia
aquestos dos contraris mantenien

12 que el cor enamorat se m'alterava,
 i, temerós d'alguna gran desgràcia,
 de prendre'ls treves ganes me venien.¹

Vet aquí un sonet de versos decasíl·labs amb rima femenina segons l'esquema: ABBA ABBA CDE CDE. Manté l'estructura canònica, amb els quartets expositius i els tercets conclusius. Notem com els quartets descriuen la imatge de la dama —o més exactament els símbols de la bellesa d'aquesta, els cabells negres i la pell blanca— i de l'escena que aquesta duu a terme, mentre que el tercets dramatitzen la sensació que provoca en la veu poètica la contemplació de la imatge evocada en els quartets. En definitiva: la «dama» protagonitza els dos quartets i la veu poètica, els tercets. Hi ha, doncs, una disposició narrativa d'estructura AB / CD (en què les lletres identifiquen els dos quartets i els dos tercets): descripció-narració dels quartets: la «dama» / descripció-narració dels tercets: la veu poètica. Filant més prim, diríem que la primera unitat —els quartets— està disposada en dues subunitats: A / B (descripció de la dama que es pentina / descripció de l'aparició de l'oposició entre el negre dels cabells i el blanc de la pell).

En els quartets assistim a un desplegament descriptiu, potenciat per la presència d'adjectius (com a tals: «bella», «pura»; o en forma de CN: «de finíssima arzabeja», «d'or més fi») que desvetlla en l'òrdi lector una sensació de bellesa i elegància. Observem, en fi, la dualitat dels quartets: el primer està reservat als elements negres, els cabells; el segon, als elements contraposats quant al color: el coll, la mà i la pinta, blancs.

La identificació de tots els elements concrets de l'escena apareix simètricament i conjunta en una disposició trimembre en el vers 4: l'acotació topogràfica («en un terrat») + la identificació de la persona («la bella Flora») + l'acotació cronològica («un dia»).

El primer tercet s'inicia amb un trencament brusc de la imatge idíl·lica contemplada als quartets mitjançant la irrupció sobtada del «Jo». Un «Jo» que fins aleshores era tan espectador com nosaltres mateixos. Un «Jo» que ve seguit al poema per un incís rítmic, «de lluny», que, juntament amb el sentit de l'expressió, deixa aïllada dramàticament l'aparició d'aquesta primera persona i fa més colpidora la seva aparició violenta.

1. El text prové de l'edició de Rossich i Valsalobre (2006: 41). L'opció per «venien», el darrer mot del sonet, es basa en criteris d'edició crítica, i no coincideix amb la tria de «prenien» que fa Alegret (2007), per bé que l'argumenta amb raons convincent. Pensem que «prenien» seria una lectura errònia d'aquell manuscrit per atracció de la forma «prendre'ls» que apareix prèviament al mateix vers.

El sonet està conjuntat per un munt de paral·lelismes, correlacions, simetries i ressons interns. La simetria en la disposició enunciatiua entre quartets i tercets és del tot manifesta:

descripció

(1-6, de l'escena del pentinat, = 9-12 de l'impacte sentimental damunt de la veu poètica)

+ conjunció *i*
(7 = 13)

+ frase coordinada que anuncia un element no precisat anteriorment
(*mà*: 7; *desgràcia*: 13)
(7 = 13)

+ frase conclusiva amb valor d'efecte de la coordinada anterior
(8 = 14).

L'element objectiu principal del primer quartet és el substantiu «cabells» (2), un objecte denotat, literal, i el del segon, en canvi, és la qualitat de «blancor» (de la pell), metaforitzada ara en «pura neu»; ara bé: els cabells són presents també en el segon quartet a través del pronom «ells» (5): notem que en ambdós versos el primer cim d'estructura és el «cabell» / «ells», i el segon, el «combat» / «combat». Els elements referencials. Tots dos elements, els «cabells» del primer quartet, la «neu» del segon, són sintàcticament objecte directe de la frase en qüestió i donen pas a continuació a subordinades que els revaloren (3 «a qui los d'or...» / 6 «que ab son contrari...»). Al seu torn, l'encavalcament entre els versos 5-6 (hi tornarem més avall) té la seva correspondència en el dels versos 9-10, essent ambdós sengles enunciats que revelen l'aparició sorpresiva d'un element (la «neu» i el «combat»). En els versos 2-3 es desplega una comparació, cabells foscos / cabells rossos, en què els primers superen els segons; l'element de comparació és una metàfora «mineral» dels colors respectius, «atzabeja» / «or», i ambdós apareixen acompanyats per un adjectiu del mateix ordre, «fi», però usant el superlatiu en el cas del negre, «finíssima», i només el comparatiu «més fi» en el del ros, la qual cosa abunda en l'enunciat del caràcter superior de l'un respecte de l'altre. Observem també la localització dels mots «gràcia» (10) i «desgràcia» (13), el segon derivat del primer però contradictori semànticament amb ell; tots dos apareixen en posició de rima i amb un adjectiu anteposat equivalent, «extremada»/«gran»; la «gràcia» pertany a l'àmbit de la dama (o als seus atributs simbòlics, els cabells negres

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

i la pell blanca), la «desgràcia», al de la veu poètica, formant un contrast nou, ara de qualitats abstractes, anímiques.

De fet, el poema està construït a partir del contrast absolut dels colors negre i blanc, és evident. Ara: tal oposició està desenvolupada en forma d'una al·legoria bèl·lica. I si bé és als tercets on aquesta s'explicita i es desplega, algunes al·lusions guerres han estat disseminades prèviament al segon quartet: quan s'anomena «contrari» un color respecte de l'altre —mot que es repetirà, en el sentit d'enemics, al v. 11, ja en plena metàfora castrense— i també en la forma verbal «cameja», que no solament prové del sema 'camp', també 'lloc de batalla', sinó que té l'accepció antiga 'Estar en campanya en disposició de guerra' (DCVB s.v. *camejar*). Ja al primer tercet, l'oxímoron «dolç combat» i «dos contraris» expandeixen de manera completa l'al·legoria.

Parem atenció ara a algunes troballes expressives d'interès. L'articulació sintàctica del sonet consta de tres unitats: A / B / CD. Al primer quartet, una oració completa, hi ha un hipèrbaton molt extremat: el subjecte de l'oració, «Flora», no el trobem fins al vers 4. Sens dubte, el poeta pretén la creació d'una expectativa de tensió que esclatarà amb l'aparició sobtada d'aquell «Jo» del vers 9: sota l'aparent bellesa i calma de l'escena s'anuncien elements inquietants.² De menor abast és l'hipèrbaton dels versos 5-6 on el complement del nom «del coll» apareix abruptament separat del nucli «neu» per la forma verbal «se descobreix», la qual cosa evoca l'aparició sobtada del coll blanc entremig dels cabells negres. Ahora, entre aquests versos 5-6 hi ha un encavalcament

2. No tothom ho ha vist de la mateixa manera. Arthur Terry, en parlava en un comprimit capítol dedicat a tota la literatura catalana dins d'un volum divulgatiu de començament dels setanta sobre les literatures hispàniques per a un públic anglès. Terry, després d'afirmar (ho fa en la traducció castellana d'Albert Hauf publicada pocs anys després) que «En realidad, por mucho que simpatizamos con su intento [= de Vicent Garcia] de ampliar el vocabulario poético de su tiempo, sus obras están llenas de castellanismos mal asimilados y de giros sintácticos forzados», afegia aquesta nota, relativa al nostre text: «El primer cuarteto de uno de sus sonetos más conocidos deja ver alguna de las dificultades. [Transcriu a continuació el primer quartet] (Literalmente: “Un día, en una terraza, Flora estaba puliendo sus cabellos de finísimo azabache, a los que los de oro más fino tienen envidia”). Aparte de un castellanismo obvio como “atzabeja” (= azabache) y la desmañada repetición de “finísima - más fi”, el tercer verso es, rítmicamente, muy cojo, y el hipèrbaton del cuarto suena mucho más forzado en catalán que en castellano» (Terry 1972 [1977: 152-153 i 157]). Sobre la recriminació que l'admirat hispanista anglès fa dels «giros sintácticos forzados» de Garcia, no tinc res a dir, més enllà d'observar que no era del seu gust una de les constants retòriques barroques, de la qual aquí n'hem precisat la funció, com també la de la parella *finísima - més fi*; pel que fa a *atzabeja*, convé corregir l'apreciació de Terry: Joan Coromines ens diu que és un mot provenint de l'àrab, com els corresponents castellà i portuguès, i en mostra exemples en el *Spill* de Roig i en documents del xv i del xvi (DECat, s.v.). Vet aquí una mostra més de com l'etiqueta «Decadència» ofusca els esperits més afinats i els permet engaltar els retrets que els vénen de gust sense mirar-s'hi gaire.

que pot voler expressar, simultàniament, el moviment d'ondulació lateral dels cabells que permet la visió del coll —un desplaçament equivalent al dels nostres ulls per anar del final del vers 5 a l'inici del vers 6 per mirar de trobar el necessari complement del nom escamotejat pel poeta en el vers anterior, un desplaçament de dalt a baix i de dreta a esquerra per cercar la continuació del sentit. Visualitzar la imatge que probablement tenia el poeta al cap en dissenyar aquest fragment potser ens pot ajudar i entendre'n millor l'efecte: veiem la dama d'esquena, i fins a un moment donat els cabells llargs³ cobrien coll i espatlles; en agafar amb la pinta un grup de cabells i separar-los lateralment de l'eix del cos, cap a fora, apareix de sobte el triangle blanc del coll —del clatell, per ser més exactes—, tancat per baix pel vestit. Aquesta aparició imprevista i fulgurant del blanc, fruit d'un moviment d'ondulació del negre, és el que el poeta ha volgut expressar, amb prodigis encert, a través de la suma de l'hipèrbaton i de l'encavalcament. La tensió expressiva que crea l'encavalcament s'acumula a la de l'hipèrbaton coincident i se suma a la de l'hipèrbaton citat del quartet inicial, en un context que en principi expressa una escena idíl·lica i plaent, per tal d'avançar indicis que vaticinen la tensió que esclatarà als tercets.

Dèiem que el primer tercet desplega l'al·legoria bèl·lica, el combat entre els dos contraris, el negre i el blanc. Notem com la disposició dels elements també tendeix cap a la duplicitat: el v. 10 es binembre mitjançant les expressions paral·leles adjectiu + nom («dolç combat» i «extremada gràcia») situades als extrems del vers mentre que al vers següent, l'11, s'explicita la duplicitat en el centre del vers, «dos contraris», expressió flanquejada en els extrems per dos mots trisíl·labs.

A banda de l'antítesi basada en el contrast de colors que abraça tot el sonet, n'hi ha d'altres més puntuals, com l'oxímoron esmentat: «dolç combat» (10). Però també n'hi ha que presenten un desplegament més estructural: l'oposició dels quartets entre ells pel que fa al color, com hem vist; el fet que el segon quartet està dividit al seu torn entre els dos primers versos (5-6), que contenen una oposició entre el blanc acabat d'aparèixer i el negre al·ludit («contrari», del primer quartet), i els dos darrers versos (7-8), que exposen ara una identitat, la de la mà i la pinta pel que fa a la blancor; dos versos per a una contradicció, dos versos per a una identitat, ambdues simultànies, com ho remarca la conjunció «i» a l'inici del v. 7. Si mirem ara el text en el seu conjunt,

3. El cabell de les dames objecte de desig poètic —i alhora signe d'estatus social i d'honra— és sempre llarg: les dones eren castigades amb el tall del cabell en cas de delictes contra la castedat o violació (Masera 1998).

ens adonem d'un seguit d'antítesis que circulen com latents, subterrànies. Observem com l'escena, en ella mateixa, de la dama que es pentina i l'expressió poètica utilitzada per a descriure-la, evoquen una ondulació harmoniosa, un moviment elegant que contrasta vivament amb el sotrac psicològic, quasi violent, de l'espectador de l'escena. En els tercets, tot contrastant amb la immobilitat física, exterior, del jo poètic espectador atònit, percebem una tensió interior d'aquest a punt d'esclatar. En fi: en conjunt, copsem l'oposició entre el moviment harmònic i ondulant que executa la dama —un moviment perceptible, exterior— però que contrasta internament —en l'expressió mateixa— amb la quietud que evoca l'escena, d'una banda, i la quietud aparent, externa, però tensa de l'espectador que es tradueix en un moviment interior, psicològic, de l'altra.

Notem la magnífica troballa del vers 7: «com la mà com lo marfil». L'al·literació en *m*, la coincidència gràfica i fonètica (*com la mà / com lo mà...*) i, finalment, el paral·lelisme sintàctic en l'expressió reforcen formalment —de manera triple— la identitat en l'albor entre mà i ivori de la pinta que expressa la semàntica.⁴ En aquest punt, diríeu que el poeta ha comès un error sintàctic, un error de concordança. En efecte: al vers 8, «pareixia» no concorda amb el subjecte plural («pinta» i «mà»). Ara: vistos els elements precedents, aquesta discordança no pot ser sinó voluntat del poeta amb l'objectiu de reforçar encara més la identitat dels dos elements. No ens passa per alt el disseny quiasmàtic entre els versos 7-8, *mà-marfil / pinta-mà*, el qual enforteix encara la paritat dels elements.

L'abundor de consonants nasals al llarg del poema és ben patent a qualsevol oïda, i probablement el so persistent que en aquest sentit percebem en llegir el poema en veu alta —considerat tradicionalment un recurs expressiu que cerca evocar una certa monotonia— suggereix en l'oient/lector el moviment monòton, calmos i rítmic, aquí dels cabells que la dama pentina. Aquest tret sonor que dominava la major part del poema dona pas en els tercets a la combinació amb l'al·literació de [r], i potser vol manifestar fonèticament l'hesitació, el neguit del jo poètic davant de l'espectacle del combat. D'altra banda, notem que l'al·literació de [r] és més manifesta en el darrer tercet que no pas en el primer, la qual cosa comporta un *crescendo*.

A l'inici del primer tercet ens sobtava la irrupció d'aquell «Jo», hiperbòlicament «atònit» per l'espectacle dels opòsits. El qual, «temerós d'alguna gran desgràcia» (13),

4. Aspecte que havia detectat, i expressat en altres termes, també Alegret (2007: 518).

anhelava la imposició de la pau (14). Quina és la «gran desgràcia» que vaticina i tem la veu poètica? Potser pretén evitar que es pugui produir la victòria d'un dels contendents, i doncs la derrota de l'altre, immerescudes ambdues vista llur excel·lència i bellesa extremes; d'aquí que la veu poètica opti per la proclama d'una treva en la pugna. Ara: també pot ser que auguri una «desgràcia» personal, fruit del *crescendo* tensional del jo espectador enamorat davant d'un tal «dolç combat»: un esclat passional o alguna cosa per l'estil.⁵ El misteri al respecte de tal enigma adopta una magnitud més clamorosa pel fet que l'acció que descriu el poema ja fa temps que s'ha clos: tots els verbs són en passat; en canvi, el poeta en manté l'ambigüitat. Em sembla més convincent la segona interpretació: la «desgràcia» només pot estar vinculada a l'alteració del «cor enamorat» anunciada immediatament abans (v. 12), perquè hem de suposar que el «dolç combat» és una lluita fictícia en la qual no se n'espera un triomfador, és un combat sense fi, etern; el fet que la veu poètica no desitgi que s'imposi la pau, així, impersonalment, sinó que és ell qui pretén anar a imposar-la, m'inclina en el sentit de la interpretació que vincula la «desgràcia» a l'estatus del jo poètic; i, de pas, afegeix un vernís burlesc al sonet.

Tots aquests elements, disposats amb un mestratge incontestable per Vicent Garcia, ens obliguen a admetre la qualitat poètica del Rector de Valfogona, massa recordat només per altres realitzacions poètiques, sovint fàcilment atribuïdes, o per llambregades esbiaixades sobre el seu quefer poètic. Som davant d'un poeta, sense adjectius i sense matisos.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

EL TEXT EN EL CONTEXT

Ara: el nostre autor, com no pot ser d'altra manera, no és aliè a una època històrica i a un corrent estètic ben determinats, l'Europa barroca. Per això, el text del poema, a més, ens permet analitzar-hi el lligam amb la mentalitat i l'estètica del període.

Els elements inequívocament barrocs del poema són diversos i evidentíssims. Per començar la tria d'un motiu quotidià i banal com l'escena d'una dona que es pentina, com a objecte artístic, poètic. I fer-ho, paradoxalment, a través d'una expressió cultíssima i retòrica, artificiosa. De la mateixa manera, l'exposició del dinamisme plàstic

5. Amb aquesta expectativa el versiona Martinabàs (2000: 16).

de l'escena de la dama pentinant-se és pròpia de la sensualitat expressiva de l'estètica esmentada, sovint tan elegant. Pròpia de la poètica barroca és la inclinació cap a l'ús de contrastos, començant pel de l'oposició del blanc i el negre que és el motiu que sosté el text. Una antítesi, a més, que el poeta exposa amb un tractament metafòric hiperbòlic, tant pel que fa a aquesta oposició (a través d'un plantejament bèl·lic, violent i desmesurat en relació al que es descriu: pentinar-se) com per les sensacions desaforades que evoca en el jo poètic. En aquest punt, és evident que el tractament hiperbòlic del contrast entre el blanc i el negre com un combat, el qual culmina en l'expressió «temerós d'alguna gran desgràcia» (v. 13), denota una pinzellada lleugerament burlesca del tema en el sonet de Garcia. El lèxic culte i els hipèrbatons extrems, amb la funció aquí de dotar de tensió subreptícia a una escena en principi delicada i inofensiva, són trets habituals també en la poesia culta barroca.

Fixem-nos encara com Garcia ha disposat els elements del sonet com si es tractés d'una escenografia teatral: hi ha un espectacle damunt d'un escenari i un espectador que resulta afectat pel desenvolupament de l'escena. La descripció d'una escena anodina resulta així transformada pel poeta en un espectacle amb clars trets de teatralitat. I no estic segur que hàgim de descartar que l'espectador no és només la veu poètica, sinó que aquell «jo» abrupte que apareix a l'inici del primer tercet, trencant l'encantadora escena que «contemplàvem» fins a aquell moment tots plegats, veu poètica i lector, aquell «jo», dic, no impliqui també tots els *jo* que llegim/escoltem el text, espectadors també, doncs, afectats per la visió delectable.⁶

Ara bé: hi apareixen també de manera ben ostentosa aspectes anticonvencional, més exactament antipetrarquistes, tendents a contradir els tòpics de la poesia amorosa culta de la tradició occidental, perfectament vigent a l'època: en el sonet de Garcia la dama no és rossa com marca la convenció petrarquista i, en general la de la poesia amorosa culta, sinó que té els cabells negres. Més encara: els cabells rossos, daurats, personificats aquí, l'envegen. Un altre element que se situa enfront de la convenció de la poesia amorosa és que, tot i que la dama rep el nom de Flora, coincident amb el de la deessa llatina vinculada al floriment primaveral, aquesta, en lloc d'estar situada pel poeta en un entorn bucòlic com reclama la tradició poètica, apareix instal·lada en un

6. La voluntat d'implicació del lector en l'obra és un tret habitual en la poesia de Garcia: recordem ara aquell famós sonet que solia encapçalar les edicions antigues, «Ara baixes la vista envers la immunda», un sonet també excel·lent que algun dia s'haurà de comentar detingudament. Tal voluntat d'implicació del lector/espectador és una característica recurrent en l'obra d'art barroca.

prou més prosaic i quotidià «terrat». És una localització de totes totes inesperada, que contraposa un espai urbà al convencional *locus amoenus*. Notem encara la dissonància que busca el poeta per remarcar la discordança amb la tradició poètica: l'efecte brusc i desagradable de la fonètica del mot *terrat* enmig d'aquests versos de dicció dolça i harmònica paral·lela a la visió idíl·lica i refinada de la dama que es pentina. Els dos efectes se sumen i el mot *terrat* representa el trencament per partida doble de l'idil·li dels versos anteriors: paral·lelament al trencament sonor amb l'harmonia i elegància de l'elocució fins aquell mateix moment, representa també el trencament poètic amb la tradició/convenció literària del *locus amoenus*.

Quin pot ser el propòsit de l'acumulació d'ingredients que contravenen la convenció poètica petrarquista? Segons Pérez Romero (1994), el motiu de la dona bruna en la poesia amorosa renaixentista i barroca mostra uns trets comuns que apunten cap a la bellesa inquietant i, en l'etopeia, «la sensualidad, la lascivia, la promiscuidad, la infidelidad y todo un acopio de "virtudes" que convierten a esta actante en el reverso de la medalla de la dama petrarquista» (Pérez Romero 1994: 301). Els poemes que analitza Pérez certament presenten una dama contraposada a l'ideal petrarquista: «My mistress' eyes are nothing like the sun» de Shakespeare o «Sol os llamó mi lengua pecadora» de Quevedo. Són, és evident, casos paral·lels als d'alguns textos de sàtira antipetrarquista de Garcia mateix, com el romanç que comença «Què se'm dona a mi que el Sol», la rúbrica dels testimonis del qual diu *Refereix son amor, satirisant als poetes*. Però no és ben gens el cas del sonet que ens ocupa. Notem: la dama bruna, convencionalment antipetrarquista, està situada en el sonet de Garcia en un context petrarquista—prescindim ara del «terrat»—, de bellesa i elegància sublims, tot superant la rossor de la dama objecte poètic convencional.⁷ En canvi, en la sèrie de sonets en què s'inclou el de Garcia —com veurem més avall—, la dama és de cabells daurats, tot i que, com la de Garcia, passa de ser una *donna angelicata* a l'inici del poema a ser una *femme fatale* al final; de fet és les dues coses simultàniament. En tot cas, en el sonet de Garcia no hi ha revers de la moneda de la dama petrarquista: és una dama

7. En una glossa culta d'una endreça popular castellana («A la sombra de mis cabellos, / mi querido se adurmió / ¿si le recordaré o no?») d'Arias Pérez (*Primavera y flor de romances*, 1621) una dama es pentina el cabell de color fosc: «Díceme que le da pena / el ser en extremo ingrata; / que le da vida y le mata / esta mi color morena» (*apud* Masera 1998: 167). Recordem aquí que el motiu de la dama bruna té sovint en la poesia occidental un tractament positiu, fruit del record del «Nigra sum, sed formosa» del *Càntic dels càntics* (veg., sense anar més lluny, el sonet de Malleville, en l'apèndix).

petrarquista. Podríem pensar que Vicent Garcia tria la dama bruna simplement per poder establir el contrast que estructura el poema sencer, entre el blanc i el negre, i així bastir l'al·legoria bèl·lica. Però la cosa no és tan planera: per què, aleshores, l'anomena Flora? La deessa és convencionalment rossa. I per què la instal·la en un terrat? Amb tal localització s'enfronta de nou amb la tradició de la poesia amorosa i alhora amb l'expectativa que crea l'aparició del nom Flora, la qual exigeix un *locus amoenus*.

Probablement el coneixement de les circumstàncies de la composició permetria dilucidar aquests misteris. Si és que es tracta de misteris. Però pel que fa a la possible avinentesa que genera el text, ni tan sols en podem aventurar una data. Sabem que el primer poema datat de Garcia és del 1608, quan el poeta tenia 28-29 anys. És ben probable que n'escrigués des de força temps abans i part dels textos conservats siguin anteriors a aquella data. Podem perfectament suposar que devia començar a fer versos al voltant de 1600, quan devia tenir uns vint anys. El període poètic de Garcia acaba amb la seva mort, l'any 1623. En aquest llarg espai de temps, no s'ha pogut establir una periodització de la poesia d'atribució segura, de manera que el nostre sonet pot haver estat compost en qualsevol moment d'aquests vint anys llargs.

I, amb tot, l'antipetrarquisme de Vicent Garcia en aquest text no és tan superficial com la mera presència dels ingredients esmentats podria fer pensar. Ens consta que la poesia amorosa de tradició cortesà i més concretament la de Petrarca, sublima el sentiment amorós i divinifica la dama fins a tals extrems que l'expressió del desig purament carnal, humà, es fa impracticable; paral·lelament, la dama esdevé inaccessible. En canvi, l'actitud de l'espectador-jo poètic que endevinem en els tercets del sonet rectoral, esquitxada d'una nota burlesca, trenca amb la sublimació petrarquista i remet a un impuls carnal tensament reprimat. També és un sentiment frustrant, com el de l'amor idealitzat de la tradició cortesà, però per una altra raó. Aquí, si bé la dama no existeix més que com a materialització dels colors contraris —conjunt que remet a una bellesa idealitzada en una acció concreta, el fet de pentinar-se—, la parsimònia i elegància de l'escena engeguen una contemplació angoixada fruit d'una mirada voluptuosa, però que esdevé impotent en la llunyania.

Sigui com sigui, és un fet incontrovertible que amb els materials i condicionaments propis de l'estètica i l'expressió poètica del seu temps, Garcia assoleix un resultat excel·lent.

EL TEXT I ELS ALTRES TEXTOS

És prou coneguda la sèrie de sonets que desenvolupen un motiu tòpic al Renaixement tardà i al barroc europeus: el de la dama que es pentina.⁸ N'he fet esment a l'inici d'aquest paper. El treball més aprofundit que conec sobre la qüestió és el de César Nicolás (1987), el qual retreu com a primer text de la sèrie el sonet en castellà «A la margen del Tajo en claro día» atribuït al portuguès Luís de Camões.⁹ En efecte, alguns dels elements clau de la successió d'imitacions/recreacions apareixen ja en aquest text: el motiu de la dama que es pentina, la matriu estròfica (sonet), fórmules compositives i lèxic similars, el tema de la bellesa i el perill amorós associat, etc.

Amb tot, hi ha un text del valencià comanador Escrivà, aparegut a l'edició del 1514 del *Cancionero general*, que desenvolupa el tema prèviament a la famosa sèrie de sonets, amb bon nombre dels ingredients que retrobarem després.¹⁰ És el primer text que figura a l'apèndix. Tot i això, parlant amb rigor, el text d'Escrivà és excèntric (per començar, per la forma mètrica) a la sèrie que ens ocupa.

Deia Nicolás d'aquestes composicions que «partiendo de idénticos tópicos, escritas por autores coetáneos en un período relativamente breve (1598-1634) y de considerable homogeneidad estilística, son, ciertamente, ejemplos de amplificación de un modelo inicial, según los conceptos de *imitación-transformación-perfección* y de *traducción-recreación* de la época», i constitueixen també «relevantes manifestaciones de intertextualidad literaria (tópica y retórica)» (1987: 266). Ara bé: Nicolás desconeixia

8. Segons Bernucci (1997: 81), el motiu procedeix d'Ovidi (*Met.* XIII, 738), tot i que allà s'esmenta simplement que una nereïda, Galatea, és pentinada per la jove Escil·la, i no hi ha cap element, ni un, dels que compareixeran a la sèrie de sonets. Malgrat que es tracta d'un tema notòriament conegut avui, la bibliografia específica sobre el tema no fa molt de gruix: remeto a les primeres notes de l'article de César Nicolás (1987), amb referències a treballs de Joseph G. Fucilla, Dámaso Alonso, Luis Rosales o José M. Rozas, els quals tracten aspectes parcials de la qüestió, generalment els deutes de Marino respecte de Lope, de Villamediana en relació als anteriors, i conjectures sobre l'ordenació cronològica de la sèrie. Veg. també Molho (1978), Rueste (1992: 179 i 205-206) i Carreño (1998: 934). Masera (1998) analitza el tòpic dels cabells com a atribut eròtic en el *Cancionero musical de Palacio*.

9. L'atribució a Camões procedeix de Faria e Sousa (*Fuente de Aganipe*, 1646) i, en general, és acceptada per la bibliografia sobre la sèrie de sonets. Ara bé, sembla que els darrers editors de l'obra camoniana la rebutgen (Labrador, DiFranco & Montero 2006: 36, n. 59). Per això, a partir d'ara el definiré com a «atr. Camões».

10. Dec l'orientació cap al poema d'Escrivà a l'amic Leonardo Francalanci. Sobre el misteriós comanador Escrivà, veg. els darrers treballs, sobre la seva identitat (identificat amb Baltasar Escrivà de Romaní), d'Ivan Parisi (2009), i sobre la seva poesia al *Cancionero general*, de Pérez Bosch (2009).

un sonet atribuït en ocasions al murcià Diego Ramírez Pagán (v. 1523-1564?), «Riberas del Danubio a medio día» (López 2003: 80),¹¹ que hem de considerar probablement anterior a l'atribuït a Camões, el qual va imitar-ne de prop l'estratègia i bona part del text del primer tercet. Això potser ens obliga a ampliar el període global del fenomen literari i proposar una data inicial de cap a mitjan segle XVI. Aquesta matriu inicial —la presentació d'una dama que es pentina, la bellesa de la qual genera un desig amorós—, va engegar diversos models tipològics innovadors o dissenys retòrics estables que van propiciar derivacions imitatives-recreatives o variants. A l'apèndix, ordenats cronològicament, he reproduït els textos de tota la sèrie separats en dos grans models, I i II, tot seguint la proposta de Nicolás (1987). Dissenteixo d'aquest estudiós, però, en l'establiment de tres dissenys o models retòrics perquè considero que el sonet «Al Sol peinaba Clori sus cabellos» de Góngora, del 1607, no és sinó una variant del model I. Seria molt prolix i extens comentar ara un per un els textos que constitueixen la sèrie, per la qual cosa em limitaré a oferir unes indicacions succintes sobre els models o dissenys retòrics que recreen un precedent i les variants subsegüents, i remetré a la bibliografia del cas.

El primer model o disseny retòric l'obre probablement l'esmentat sonet «Riberas del Danubio...» i el prenen com a paradigma l'atribuït a Camões i Góngora. Molt esquemàticament, podríem resumir les seves característiques principals en la situació de l'escena en un *locus amoenus*, en un escenari pastoral, doncs, amb el desplegament del símil cabells (o ulls) que superen la llum del Sol; al final, pren la veu un implicat, en grau divers, en l'escena descrita per exposar una queixa/consol amorosa (aquest aspecte no apareix en Góngora 1607, dedicat a l'exaltació hiperbòlica de la dama a qui dedica el sonet, Brianda de la Cerda). L'esquema corresponent és una exposició-narració als quartets i una dramatització als tercets. Les variacions són accessòries: la pinta és d'argent («Riberas del Danubio...») o d'ivori (la resta); la llum dels cabells rossos («Riberas del Danubio...», Góngora 1620) o dels ulls (atr. Camões) supera la del Sol, per bé que en Góngora (1620) també s'al·ludeix, en paral·lel a la dels cabells, a la llum dels ulls, i a Góngora (1607) aquesta darrera supera, finalment, també la

11. El sonet és atribuït a Ramírez Pagán en manuscrits de l'època, per bé que l'autoria no és segura (López 2003: 68). Hi ha altres testimonis manuscrits que l'atribueixen a d'altres autors: Diego de Zúñiga, Diego de Mendoza o Hernando de Acuña (veg. Labrador, DiFranco & Montero 2006: 36). A partir d'ara l'identificaré com a «Riberas del Danubio...».

dels cabells (que havien superat al seu torn la de Sol); «Riberas del Danubio...» i atr. Camões usen la imatge dels cabells com a llaç o ham enganyador.

El model II, si bé la imatge dels cabells com a llaç, ham, xarxa o cadena enganyadors també hi és present, i que la pinta pot ser igualment d'argent (Villamediana) o d'ivori (Lope, Marino, Fontanella), ve definit, d'una banda, per l'absència d'allusions pastorals i, de l'altra, per l'al·legoria nàutica, en què la pinta es transforma en un vaixell que solca els cabells de la dama; aquesta al·legoria enllaça amb la de l'Amor, el qual implica la veu poètica (excepte en Lope 1598, més abstracte en aquest punt), atrapat en la contemplació de la bellesa de l'escena; des de Marino, la interpenetració de metàfora nàutica i metàfora amorosa s'aprofundeix amb el motiu del naufragi per amor del jo poètic. El primer sonet de Villamediana, traducció-recreació del de Marino, «acentuando la técnica metafórica elusiva, hace desaparecer ahora cualquier referencia explícita a los cabellos» (Nicolás 1987: 271).

Notem: indefectiblement, tots els sonets, tots, presenten una dama de cabells daurats, d'acord amb els cànons de la tradició literària amorosa occidental, particularment la petrarquista. Tal circumstància permet, en el model I, desplegar el símil amb la llum del Sol i/o dels ulls.

Un cop llegida la sèrie completa, és evident que el sonet de Vicent Garcia no s'inclou dins cap dels dos dissenys retòrics o models establerts, malgrat que presenti alguns paral·lelismes amb algunes variants.¹² Ni el podem vincular al model I («Riberas del Danubio...», atr. Camões, Góngora), basat en el símil amb el sol i amb els ulls com a element principal, ni al model II (Lope, Marino, Fontanella, Villamediana), singularitzat per l'al·legoria nàutica. En els quartets de Garcia domina l'afany per l'expressió plàstica, perfectament perceptible en imatges visuals, a diferència de l'intel·lectualisme conceptista de la major part dels sonets de la sèrie, especialment del model tipològic II, i més concretament dels de Villamediana. La doble estructura del sonet, amb els quartets descriptius i narratius i els tercets dramàtics o que exposen la

12. Un excurs: sorprèn (relativament) que els estudiosos que han abordat l'estudi de les realitzacions del motiu, generalment espanyols, no hagin esmentat mai el cas de Vicent Garcia, mentre que han estat ben atents a la lírica italiana o la portuguesa. És un problema de menyspreu de la tradició literària catalana per part dels estudiosos esmentats? A ningú no se li ha acudit parar atenció a què fan els poetes catalans? Ara: saben que n'hi ha, de poetes catalans a l'època? Fins a quin punt és una inèrcia a menysprear les tradicions literàries en llengües no estatals (avui) o és un desconeixement innocent? Fins a quin punt en tenim la culpa nosaltres, que no hem difós la realitat de la nostra cultura literària completa?

reacció/impressió de l'escena en un segon personatge coincideix amb els textos del model I («Riberas del Danubio...», atr. Camões, Góngora 1620, en els quals el segon personatge és una tercera persona que pren la veu). El sonet rectoral també mostra ressons o coincidències amb alguns textos del model II (Marino i continuadors: Villamediana, Fontanella) perquè expressen la implicació amorosa de la veu poètica respecte de l'escena narrada prèviament. Pel que fa als cabells de la dama com a element únic que en simbolitza la bellesa (i el desig) coincideix amb el primer sonet del model I i amb el conjunt de textos del model II. La identitat entre l'albor de la pinta i la de la mà és un motiu repetit en alguns dels textos de la sèrie, tant del model I (Góngora) com del model II (Marino, Villamediana II i, menys explícitament, en Fontanella). El trobo encara en un text de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711; veg. Bernucci 1997: 84), també col·lateral a la sèrie:

Peine de marfil aplica,
mas dudará quien la viere,
si se peina los cabellos
con la mano o con el peine.

El cas és que les coincidències expressives entre el text de Garcia i la resta de sonets escassegen. En canvi, potser més espectaculars (per menys esperades) són les que presenta amb un text de Góngora (Carreira 1998: 195) aliè a la sèrie:

Los rayos le cuenta al Sol
con un peine de marfil
la bella Jacinta, un día
que por mi dicha la vi
en la verde orilla
de Guadalquivir.

Observem com els versos 2 i 3 de Góngora coincideixen amb les expressions «Ab una pinta de marfil» i «la bella Flora un dia» dels versos 1 i 4. La font sembla clara, encara que no en traiem conclusions més enllà de destacar encara més la voluntat anticonvencional de Garcia, en contrast amb el lloc amè i la dama rossa de Góngora.

Qualsevol altra coincidència entre el sonet rectoral i els altres de la sèrie de sonets és poligenètica. P.e., l'expressió del v. 12 («el cor enamorat se m'alterava») és equivalent a la del v. 11 del sonet de Marino («agitato il mio core a morte gia»). En l'ordre lèxic les confluències (més enllà dels imprescindibles cabells, pinta, mà) són

pràcticament nul·les; i en el de les metàfores, igualment. Fins i tot les sintonies en els mots rima són escassíssimes: *dial/día*, és el mot més recurrent en tota la sèrie (en tots els textos excepte en Villamediana i els italians); en canvi, l'altre gran mot rima, *cabellos/capelli*,¹³ present arreu (fora de Villamediana i Fontanella) no té equivalent en el text de Garcia.

Finalment, pel que fa a la disposició de les rimes, la diversitat és notable: si bé, fora de Fontanella, tots coincideixen en la rima creuada als sonets, la meitat són sonets de quatre rimes (atr. Camões, Marino, Fontanella, Lope 1634 i Góngora 1607), mentre que l'altra meitat són de cinc, la disposició més freqüent dels quals és CDE CDE («Riberas del Danubio...», Góngora 1620, Lope 1598, Villamediana II), amb la qual coincideix Garcia.¹⁴

Quant a la datació, el text de Garcia, que com hem vist abans es troba dins d'un llarg ventall d'anys, de 1600 a 1623, és coetani de la producció dels textos cronològicament centrals. La datació establerta per als sonets de la sèrie és: «Riberas del Danubio...»: a. 1564?; atr. Camões: a. 1580; Lope 1598 i 1634; Góngora: 1607 i 1620; Marino 1614; Villamediana: vers 1614-1618; Fontanella: 1632-1644; Malleville: 1635-1637.¹⁵

A partir de les observacions precedents, crec que hem de concloure que la proposta de Garcia enceta un model nou, un disseny retòric o model tipològic III, singularitzat bàsicament per dues grans variants respecte de tots els anteriors: el caràcter fosc dels cabells de la protagonista¹⁶ i l'al·legoria bèl·lica basada en el contrast del blanc de la pell (i la pinta) i el negre dels cabells. Garcia ha practicat la imitació composta en paral·lel a la reducció de tots els elements a un sentiment poètic personal, la qual cosa li permet d'obtenir un resultat paradoxalment original.

Dins d'aquest mateix model III conec una variant en la poesia barroca francesa. Es tracta del sonet *Imitation du cavalier Marin* de Claude Malleville (darrer text de

13. En devessall ja fixat amb *ellos, bellos, dellos, cogellos*, etc.

14. Coincidència que no té cap significació per tal com és la segona combinació majoritària a l'àmbit hispànic de l'època (Navarro 1983: 205 i 252-253).

15. Sobre les dates dels textos, veg. les notes corresponents a cadascun d'aquests a l'apèndix.

16. Convé recordar que un altre autor català fa bruna la seva protagonista, de cabells i ulls negres: es tracta de la Venus (Venus!) de *Lo Desengany* de Francesc Fontanella. Per bé que es tracta d'una obra burlesca, Venus ens és descrita en dues ocasions, la paròdica de Vulcano (vv. 435-474), però també l'elegantment petrarquitzant *descriptio puellae* que en fa Marte (vv. 685-768) (Miró 1988).

l'apèndix), cronològicament posterior al de Garcia.¹⁷ També aquí, com en el Rector, la dama té els cabells foscos, el qual venç igualment els trets característics de la convenció petrarquista («l'or et l'ambre»); també aquí el poeta identifica mà i pinta alhora que exposa el contrast entre el negre dels cabells i el blanc de la pell en termes vagament combatius; és nova, però, l'exaltada divinització de la dama i la victòria, no del blanc sobre el negre o viceversa, sinó del conjunt sobre el Sol mateix: la bellesa de la dama és compendi de la bellesa universal car unifica el dia i la nit.

Vénen molt al cas, en relació a la sèrie completa de sonets que desenvolupen un mateix motiu tòpic, unes reflexions que ens permeten avaluar totes aquestes produccions des de dins de la poètica de l'època (Nicolás 1987: 273-274):

A poco que reflexionemos sobre esta curiosa serie de fenómenos literarios, descubriremos que términos como «plagio», «despojo», «hurto» y otros similares, con que los mencionados críticos historicistas [Fucilla, Alonso, Rosales, Rozas...] califican y valoran estas semejanzas, son epidérmicos, y completamente inadecuados para definir un proceso que esconde claves compositivas y estructurales más profundas. Nos hallamos ante una concepción deliberadamente *imitativa* e intertextual de la creación literaria. Imitación (variación o ampliación) que no sólo era procedimiento común, sino que estaba alentada por el contexto cultural y estético de la época, y estimulada por los propios manuales y tratados de poética literaria. Imitación era sinónimo de perfección —o, al menos, un paso imprescindible para su consecución estética.

Després de la comparació del sonet rectoral amb els altres textos, no ens resta sinó admetre que, tot i assumir un motiu tòpic amb molts elements fixats, amb una extraordinària codificació dels materials i formes compositives, Vicent Garcia assoleix un resultat poètic excepcional. Ho fa, no a la manera més general —molt vistent en Villamediana, tot intensificant els elements retòrics i expressius dels models—, sinó trastocant alguns dels elements clau. Trenca així amb bona part del convencionalisme d'un joc tan codificat. Tenim al davant un sonet bellíssim, d'una gran sensualitat i plasticitat, ple de lluminositat i elegància, el qual recull una reflexió sobre els perills amorosos que comporta la bellesa: símbol doble, de bellesa i presó, d'aparença enganyosa. Tot això sense oblidar la inclinació burlesca, vagament carnal, tan pròpia de la

17. El poeta parisenc no sembla imitar un text concret de Marino, sinó alguns trets esparsos de la poesia amorosa del napolità, especialment el motiu de la bella bruna.

personalitat poètica de Vicent Garcia,¹⁸ en aquest sonet tot just apuntada. Som, en fi, davant d'un poeta, un poeta europeu.

PEP VALSALOBRE
Institut de Llengua i Cultura Catalanes
Universitat de Girona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALEGRET, J. (2007) «Edició i anàlisi del sonet “Ab una pinta de marfil pulia”», dins Eulàlia Miralles i Josep Solervicens (eds.), *El (re)descobriment de l'edat moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de Barcelona, pp. 515-520.
- BERNUCCI, L. M. (1997) «Disfraces gongorinos en Manuel Botelho de Oliveira», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 570, pp. 73-94.
- CARREIRA, A. (1998) «Góngora y su aversión por la reescritura», *Criticón*, 74, pp. 65-79.
- ed. (1998) Luis de Góngora, *Romances. I*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CARREÑO, A., ed. (1998) Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B., ed. (1969) Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia.
- CROCE, B. (1938) «Per la biografia di un poeta barocco: Girolamo Fontanella», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 36, pp. 378-383.
- DECAT: J. COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 vols., Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Caixa de Pensions «La Caixa», 1980-1991.
- DUTTON, B. (1991) *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, vol. VI (=Impresos), Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV / Universidad de Salamanca.

18. El vessant més vitalista i desvergonyit de Garcia hauria de ser més justament valorat que no ho ha estat tradicionalment, a la vista de la consideració de *poeta ludens* que aplica la crítica hispànica a l'obra de poetes barrocs com, per exemple, Baltasar del Alcázar (Núñez 2001: 66-97). Seria interessant també d'analitzar l'obra rectoral a la llum de la contraposició burlesc-satíric, amb el que té de contravenció i desmitificació el primer i de ratificació dels valors imperants el segon, en la línia dels estudis de Robert Jammes sobre Góngora (cf. Núñez 2001: 68-71).

- FELICI, L. (ed. 1993) «Il Seicento», dins G. Ferroni i L. Felici (eds.), *Poesia italiana. II. Il Cinquecento. Il Seicento*, Milà, Garzanti.
- GETTO, G., ed. (1996) Giovan Battista Marino, *Opere Scelte*, vol. I, Torí, UTET.
- GONZÁLEZ CUENCA, J., ed. (2005) *Cancionero General*, vol. IV, Madrid, Castalia.
- GRILLI, G. (1979) «Pròleg», dins Francesc Vicenç Garcia, *Sonets*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-26.
- Grotescos y bizarros* (1995) *Grotescos y bizarros. Cincuenta y un sonetos del Barroco francés*, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Hiperión.
- JANNACO, C. & M. CAPUCCI (1966) *Il Seicento*, Milà, Vallardi.
- LABRADOR, J. J., R. A. DIFRANCO & J. MONTERO, eds. (2006) *Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana). Biblioteca de Castilla-La Mancha*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ GARCÍA, D. (2003) «Otros sonetos de Diego Ramírez Pagán», *Murgetana*, 108, pp. 67-82.
- MARTINABÀS (2000) Martina Bas & Martí Nabàs, *(Per)versions. Trenta poemes obscens i una cançó desenfadada*, Barcelona, La Magrana.
- MASERA, M. (1998) «Tradición oral y tradición escrita en el *Cancionero de Palacio*: el cabello como atributo erótico de la belleza femenina», dins Alan Deyermond (ed.), *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 159-173.
- MIRÓ, M.-M., ed. (1988) Francesc Fontanella, *Tragicomèdia d'Amor, Firmesa i Porfia. Lo desengany, poema dramàtic*, Barcelona, Institut del Teatre.
- MOLAS, J. (1976) «El tema barroc de la dama que es pentina», *Serra d'Or*, 196, pp. 38-39.
- MOLHO, M. (1978) «Sobre un soneto de Quevedo. “En cressa tempestad del oro undoso”» dins Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, pp. 343-377.
- MUNTANÉ, M.-L. (2007) «Cabelleres barroques», *Revista de Girona*, 240, pp. 107-109.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1983) *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- NÚÑEZ RIVERA, V., ed. (2001) Baltasar del Alcázar, *Obra poètica*, Madrid, Cátedra.
- NICOLÁS, C. (1987) «“Al sol Nise surcaba golfos bellos...” : Culteranismo, conceptismo y culminación de un diseño retórico en Villamediana», *Anuario de Estudios Filológicos*, 10, pp. 265-294.
- ORTALI, R., ed. (1976) Claude Malleville, *Œuvres poétiques*, vol. I, París, Librairie Marcel Didier.

- PARISI, I. (2009) «La verdadera identidad del comendador Escrivà, poeta valenciano de la primera mitad del siglo XVI», *Estudis Romànics*, xxxi, pp. 141-162.
- PÉREZ BOSCH, E. (2009) *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- PÉREZ ROMERO, C. (1994) «El motivo de la mujer morena como antiheroína petrarquista: retrato y etopeya», dins *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992, vol. I [=La mujer: elogio y vituperio], Saragossa, Universidad de Zaragoza, pp. 301-311.
- RIQUER, M. de (1964) *Història de la literatura catalana*, III, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1964. [4a ed., vol. IV, Barcelona, Ariel, 1985.]
- ROSALÉS, L. (1966) *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Cultura Hispánica.
- ROSSICH, A. (1984) «Francesc Vicent Garcia i el Barroc hispànic», *Els Marges*, 31, pp. 3-8.
- (2010) «La fortuna literària i crítica de Vicent Garcia», dins Eulàlia Miralles (ed.), *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, pp. 505-574.
- ROSSICH, A. & P. VALSALOBRE, eds. (2006) *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la.
- RUESTES, M. T., ed. (ed. 1992) Conde de Villamediana, *Poesías*, Barcelona, Planeta.
- TERRY, A. (1977) «Catalan Literature», dins R.O. Jones (dir.), *A Literary History of Spain*, Londres, Ernest Benn Limited, 1972. [Trad. esp.: «Introducción a la literatura catalana», dins Arthur Terry i Joaquim Rafel, *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 73-223.]
- VIDAL ALCOVER, J. (1982) «Dos poemes suggerits pel Rector de Vallfogona», *Affar*, 2 (1982), pp. 173-183. [Reed. dins Pere Anguera i Magí Sunyer (eds.), *Doctor Jaume Vidal Alcover: estudis de literatura catalana contemporània*, Barcelona / Tarragona, Publicacions de la Universitat de Barcelona / Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 1993, pp. 321-334.]

APÈNDIX

Coplas del comendador Escrivá a un villancico viejo que dice:

*Los cabellos de mi amiga
d'oro son;
para mí, laçadas son.*

Rayos son que el alma encienden
de llamas que no se matan,
lazos tienen con que atan
los que más se les defienden:
no tienen los que ellos prenden
defensión;
para mí, laçadas son.

Y si los está peinando
en lugar que pueda vellos,
veo en cada uno dellos
estar mi vida colgando,
veo que están relumbrando
el corazón;
para mí, laçadas son.

En mirallos conocí
ser mi muerte en su desvío,
pues vi el nombre en favor mío
y sus obras contra mí:
cabe ellos lejos me vi.
¡Gran pasión,
tal nombre y tal condición!¹⁹

Model tipològic I

«Riberas del Danubio...»²⁰

Riberas del Danubio a medio día,
con un peine de plata se peinava

19. El text prové de Dutton (1991: 151-152). Corregeixo l'error més que probable de l'original «lançadas» per «laçadas», seguint les argumentacions de González Cuenca, que em semblen molt encertades (González ed. 2005: 127; el text a les pp. 158-159).

20. Autor discutit, anterior al 1564? Sobre l'autoria d'aquest sonet, veg. la nota 11.

cabellos una ninfa, que quitava
con ellos el poder quel sol tenía.

Por do podréis bien ver lo que sentía
un pastor que de lejos la mirava,
y no pudiendo llegar dondella estava,
con suspiros y lágrimas decía:

«Si tantos como tú tienes cabellos
vidas tuviera yo, me las quitaras,
mas bástate quitarme una que tengo.

Y pues tantas con tantos me llevaras
si uno solo gozase de ellos,
verás cómo de muerte a vida vengo». (López 2003: 80).

atr. Luís de Camões (v. 1524 -1580)

A la margen del Tajo en claro día,
con rayado marfil peinando estaba
Natercia sus cabellos, y quitaba
con sus ojos la luz que al Sol ardía.

Soliso, que cual Clicie la seguía,
lejos de sí, más cerca della estaba,
al son de su zampoña celebraba
la causa de su ardor y así decía:

«Si tantas como tú tienes cabellos
tuviera vidas yo, me las llevaras
colgada cada cual del uno dellos;

de no tenerlas tú me consolaras
si tantas veces mil como son ellos,
entre ellos la que tengo me enredaras». (Rosales 1966: 177).

Luis de Góngora (1620)²¹

Del rey y reina, nuestros señores, en el Pardo, antes de reinar

Peinaba al sol Belisa sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella;
mas no se parecía el peine en ella
como se escurecía el sol en ellos.

En cuanto, pues, estuvo sin cogellos,
el cristal sólo, cuyo margen huella,
bebía de una y otra dulce estrella
en tinieblas de oro rayos bellos.

21. Sobre aquests dos sonets gongorins, veg. Carreira (1998). El primer està dedicat al matrimoni dels prínceps Felip (Fileno al poema) i Isabel (Belisa) a Aranjuez.

Fileno en tanto, no sin armonía,
las horas acusando, así invocaba
la segunda deidad del tercer cielo:
«Ociosa, amor, será la dicha mía,
si lo que debo a plumas de tu aljaba
no lo fomentan plumas de tu vuelo». (Ciplijauskaité 1969: 152)

Luis de Góngora (1607)
A doña Brianda de la Cerda

Al sol peinaba Clori sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella;
mas no se parecía el peine en ella
como se oscurecía el Sol en ellos.
Cogió sus lazos de oro, y al cogellos,
segunda mayor luz descubrió, aquella
delante quien el Sol es una estrella,
y esfera España de sus rayos bellos:
divinos ojos, que en su dulce Oriente
dan luz al mundo, quitan luz al cielo,
y espera idolatrallos Occidente.
Esto Amor solicita con su vuelo,
que en tanto mar será un arpón luciente,
de la Cerda inmortal mortal anzuelo. (Ciplijauskaité 1969: 147)

Model tipològic II

Lope de Vega, *La Arcadia* (1598)
Celso al peine de Clavelia

Por las ondas del mar de unos cabellos
un barco de marfil pasaba un día,
que humillando sus olas deshacía
los crespos lazos que formaban dellos.
Iba el amor en él cogiendo en ellos,
las hebras que en el peine deshacía,
cuando el oro lustroso dividía,
que este era el barco de los rizos bellos.
Hizo dellos Amor escota al barco,
grillos al albedrío, al alma esposas,
oro de Tíbar, y del sol reflejos;
y puesta de un cabello cuerda al arco,

así tiró las flechas amorosas,
que alcanzaban mejor cuanto más lejos. (Carreño 1998: 84)

Gian Battista Marino (*La Lira*, 1614)
Donna che si pettina

Onde dorate, e l'onde eran capelli,
navicella d'avorio un dì fendea;
una man pur d'avorio la reggea
per questi errori preziosi e quelli;
e mentre i flutti tremolanti e belli
con drittissimo solco dividea,
l'or de le rotte fila Amor cogliea,
per formarne catene a' suoi rubelli.
Per l'aureo mar, che rincrespando apria
il procelloso suo biondo tesoro,
agitato il mio core a morte già.

Ricco naufragio, in cui sommerso io moro,
poich'almen fur ne la tempesta mia
di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro. (Getto 1996: 228)

Girolamo Fontanella (1633-1643/1644)²²
Il pettine rotto

Candida e delicata navicella,
ch'era di terso avorio opra gioconda,
d'una chioma fendea dorata e bella
l'aurato flutto e la tempesta bionda.

Guidata da una man polita e monda,
prende de' miei sospir l'aura novella;
ed un cristallo ch'ebano circonda
innanzi avea per tramontana e stella.

Vago di gir con peregrino errore,
senza temer di rimanere assorto,
v'ascese incauto il semplicetto core.

Ecco, mentre attendea vicino il porto,
per quello biondo pelago d'amore
si divide la nave e restò morto. (Felici 1993: 553)

22. Les dates corresponen al període de producció literària del napolità Fontanella, des de la publicació de les *Ode* a Bolonya fins a la seva mort (Croce 1938: 378-383).

Villamediana I(1614-1618)²³

A una dama que se peinaba

En ondas de los mares no surcados
navecilla de plata dividía;
una cándida mano la regía
con viento de suspiros y cuidados.

Los hilos que, de frutos separados,
el abundancia pródiga esparcía,
dellos avaro Amor los recogía,
dulce prisión forzando a sus forzados.

Por este mismo proceloso Egeo,
con naufragio feliz va navegando
mi corazón, cuyo peligro adoro.

Y las velas al viento desplegando,
rico en la tempestad halla el deseo
escollo de diamante en golfos de oro. (Ruestes 1992: 136)

Villamediana II

A una dama que se peinaba

Al sol Nise surcaba golfos bellos
con dorado bajel de metal cano,
afrenta de la plata era su mano,
y afrenta de los rayos sus cabellos.

Cuerda el arco de Amor formaba en ellos
del pródigo despojo soberano,
y el ciego dios, como heredero ufano,
lince era volador para cogellos.

Bello pincel, no menos bello el mapa
en piélago de rayos cielo undoso
era, y su menor hebra mil anzuelos,

que en red que prende más al que se escapa
cadenas son, y de oro proceloso,
trémulas ondas, navegados cielos. (Ruestes 1992: 159)

Lope de Vega (*Rimas... de Tomé de Burguillos*, 1634)

A un peine que no sabía el poeta si era de boj u de marfil

Sulca del Mar de Amor las rubias ondas,
barco de Barcelona, y por los bellos

23. La datació d'aquest sonet i del següent, de Juan de Tassis, comte de Villamediana, és una conjectura de Nicolás (1987: 291-292).

lazos navega altivo, aunque por ellos
tal vez te muestres, y tal vez te escondas.
Ya no flechas, Amor, doradas ondas
teje de sus espléndidos cabellos;
tú con los dientes no le quites dellos
para que a tanta dicha correspondas.
Desenvuelve los rizos con decoro,
los paralelos de mi sol desata,
boj o colmillo de elefante moro,
y en tanto que esparcidos los dilata,
forma por la madeja sendas de oro
antes que el tiempo los convierta en plata. (Carreño 1998: 757)

Model tipològic III

Claude Malleville (1635-1637)²⁴
Imitation du cavalier Marin

Que Partenice est belle, encor qu'elle soit noire!
C'est le plus digne objet où s'adressent nos vœux;
A l'ébene esclatant qui luit en ses cheveux,
L'or et l'ambre ont cédé l'honneur de la victoire.
Quelle si blanche main, ou d'albâtre ou d'ivoire,
De ses liens si noirs peut défaire les nœuds?
Quelle clarté de teint brille de tant de feux
Que les ombres du sien n'en offusquent la gloire?
Qui jamais vit en terre une divinité
Paroître sous un voile avec tant de beauté?
Qui vit jamais sortir tant d'esclairs d'un nuage?
Soleil, retirez-vous, un autre est en ces lieux,
Un autre qui, pourvu d'un plus riche partage,
Porte la nuit au front et le jour dans les yeux.²⁵

24. Les dates d'aquest i altres sonets d'influència marinista en Malleville les dona Ortali (1976: 46). Veg. també Jannaco & Capucci (1966: 294-299).

25. Ortali (1976: 45); cf. *Grotescos y bizarros* (1995: 106-107), amb traducció a l'espanyol.